



# Budapestre vonatkozó újságcikkek

Szerző: .....

Cím *Régi mesterek mai közönség előtt*

Forrás: .....

*Budapesti Hírlap*

*Rp.*  
(Hely)

*1922. III. 7*  
(Idő)

(Köt. v. füz.)

(Oldal)

Osztályozás

Tárgy

*78 (064.5)*

Hely

Idő

*"1922"*

Személy

Helyszám

## Régi mesterek mai közönség előtt.

— Haraszi Emil előadása a Nemzeti Zenede szombati történelmi hangversenyén. —

Szerény kísérlettel próbálkozunk meg a nyilvánosság előtt, mikor történelmi hangversenyt mutatunk be. A történelmi hangverseny, ha örök értékeket és ki a feledés homályából, a zenei nevelésnek és az ízlés finomításának egyik legfontosabb eszköze. Külföldön zeneiskolák s erre a célra alakult egyesületek régóta kiaknazzák a benne rejlő pedagógiai és abszolút művészi energiát. Több, mint hatvan évvel ezelőtt Mátyás Gábor, a Nemzeti Zenede igazgatója, a magyar zenetudomány megalapítója, rendezte az első ilyenfajta hangversenyt intézetünkben. Az ő első ilyenfajta hangversenyt intézetünkben.

A történelmi hangverseny legnehezebb problémája, mely egyúttal a valamennyi többi is magában foglalja: a retouche-kérdés. Hogyan lehet és szabad az évszázadokkal előbb íródott műveket a mai közönség számára élvezhetővé tenni, milyen módon kell ezeket alkalmazni a mai közönség zenei idegzetéhez a nélkül, hogy czáltal a szerző eredetiségét csorbítsák.

A zene-történet tudománya, mely oly erővel teljes lendülettel indult fejlődésnek a XIX-ik század második felében, a retouche kérdésében ma is meghatározott homályban tapogatózik. Történelmi művek bemutatásánál eddig négy irányzat érvényesült. Először szabadon való átírása vagy földolgozása régi melódiáknak a dallam hangsúlyozásával; és a korhű harmonizálás elhanyagolásával, szóval, amolyan újra-költés. Ezt képviselik például Thierfelder görög átírásai. Ez az eljárás a maga modernizáló törekvésében, hamis neoklasszicizmusában nagyon sokszor az eredeti műnek önkényes, erőszakos megváltoztatása, majdnem meghamisítása. A másik módszer: a pontos szövegkritikával megállapított, hiteles kéziratnak teljes, eredeti hűségében való megszólaltatása. Ez a módszer a számozott basszus lehető tökéletes kidolgozását vallja föladatául, de annál keve-

sebbet törődik a színekkel. Leginkább Németországban próbálkoztak ilyenfajta bemutatásokkal, de a kísérletek balul ütöttek ki, mert a közönség nem tudta — és ebben különben igaza is volt — átértékelni az akkori színvalókat a mai hangzásbeállítottságokra. Így aztán éppen a mű szellemét nem sikerült közel hozni a hallgató lelkéhez. A harmadik irány szintén komoly tudományos alaphól indult, de elsősorban a kor levegőjét, hangulatát akarta megérzéskíteni és e célra rekonstruált régi hangszereket vett igénybe. Az ilyen előadások, melyeket a párisi *Société des Instruments Anciens* hozott dívatba, igen nagy sikerrel jártak. Később átstilizálódtak nem túlságosan komoly formában interjorkoncertekké, így Couperin műveit megelevenedett Watteau-képek keretében mutatták be, vagy Monsigny és Crétry operái allonge-parókás zenészek játszották koppantott gyertyák fénye mellett. Sőt egy lelkes rajongó azt az eszmét is fölvetette, hogy jó volna, ha maga a közönség is megfelelő stílusú kosztümben jelenne meg. Végül komoly kísérletek történtek arra, hogy a történelmi és filológiai kutatás eredményei és a mai hangversenyterem követelményei a lehetőséghez képest kiegyenlítsenek. Ezt az elvet vallják a francia D-Indy és az olasz Orefice.

Miben rejlik voltaképpen a retouche legfőbb nehézsége? A zene-történelmi kutatás mai módszere mellett meg tudjuk pontosan állapítani a művek szövegét, de csak egy bizonyos határig. És ezen túl sohasem is juthatunk, mert a fennmaradt kéziratok zenei gyorsírással készültek. Ez a stenográfia rendszer, mely rövidítésekkel dolgozik, egészen a XVIII-ik század közepéig fenntartotta magát, sőt még azon túl is. A középkor dechanteurje is rögtönzött, adott témáról, a maga bosszorkányos polifóniai műformáit, innen eredt az elnevezés is: *contrapunto alla mente*, a mit fejből énekeltek. És improvizált a reneszánsz zenésze is, a ki számára a szerző számozott basszussal jelezte a harmóniákat, a mi különben még Bach és cselekedteiről fog. A partitúra, sajnos, csak gyér utbaigazítás-

tud nyújtani. Pontos kiírták az énekszólamokat, a *continuo*-t, melyet akkord-hangszerek dolgoztak ki (cembalo, basszus-lant, lira doppia, torba chitarra stb.) partituraszerűen a kórusokat, az egyes hangszereket pedig főbbnyire csak a szimfóniákban és ritornellekben. Különben legföljebb az ariák élére írták azoknak a hangszereknek a nevét, melyeket szerepeltetni akartak az illető részletekben. Ez igen gyakran főképp a secco recitativoknál *all effetto del recitante* történt, azaz az énekes minél hatásosabb kíséretéhez mérten. Hogyan és mikor, mit játszott melyik hangszer, azt ma nem tudjuk megállapítani. Az egykoru szólamok nagyrészt elvesztek, találtak ugyan néhányat a Barberini-palota könyvtárában, de ezekből sem lettünk okosabbak, mert részint egyformák, részint hiányosak. Ezért e szólamokból nem lehetett oly módon rekonstruálni a vezérkönyveket, mint a hogy a Bach-kiadásban. Ha a hangszerek nem éltek is akkoriban a maihoz hasonló önálló, egyéni életet, vegyítésüknek, keverésüknek megvolt a maga titka, melyet a szerző igen nagy mértékben reábizott a karmesterre, a maestro al cembalóra és instrumentálistáira. Ezek a régi partitúrák tulajdonképpen hasonlatosak a *commedia del arte* szcenáriumához, a canevashoz, mely a szereplő színészeknek ugyancsak nagy szabadságot biztosított. Harmincnégy esztendeje, hogy Wiehl Taddeo, a velencei Szent Márk-könyvtár őrje, először ismertette a Contarini-kódexeket, melyek a velencei mestereknek száztizenkét operáját — köztük Monteverde darabjait is magukban foglalják. Azóta ennek a kornak igen nagy irodalma támadt. Goldschmiedt Hugó kritikai kiadásban közzétette a *Poppea megkoronázásának* eredeti vezérkönyvét, a mely előadási célra azonban természetesen nem használható. D'Indy Vincent ugyancsak a Contarini-kódex alapján készített egy átdolgozást, a mely formában a darabot intézetében, a Schola Cantorumban elő is adatta. A D-Indy-féle harmonizálás tökéletesnek mondható, de a drámával szemben tanúsított eljárása kissé erőszakos. Messer Busenello műve erős színpadi retouchet kíván, de az már mégis tul-



ságosan szabad átalakítás, ha az udvarbölgy és az apród az eredeti szövegben édes süteményekről beszélgetnek, d'Indynél pedig a halálról.

Nehezebb a retouche Lullynál. Ennek a mesternek egyáltalán nincs hiteles modern kiadása. A régiek pedig nagyon hiányosak, eredeti kézirat egyáltalán nem maradt fenn, csupán nagyforgalmu és kiterjedésű pénzügyleteiről szóló nyugtákat és leveleket találtak. Különben Lully partitúráit a maga primitív eredeti keménységében még a franciák sem szólaltatták meg a mai napig. A franciák általában annyira elismerik a retouche szükségességét, hogy a nagy Rameau-kiadásban az operákat nem az eredeti kéziratban, hanem D'Indy, Dukas, Debussy átdolgozásában tették közzé. Mi Lullyt Motl Félix kiadásával mutattuk be.

A régi zongoradarabok előadásánál elsőrangú fontossága a hangszer kérdése. Ezek a művek a galánis stílus e finom miniatűrjei, clavecinre készültek. Mutatja ezt a sok finom ékítmény és ciráda, az *agrément*, mely a lant stílusából került ide és azt cöllozta, hogy a húr sokszor gyors egymásutánban szólaljon meg, mert a kitartott hangnak nem volt sem dinamikai sem hangzásbeli szépsége. Igen tekintélyes párt szentségtörésnek tartja Bachot modern mechanikájú zongorán játszani, hisz Bach még attól a kezdetleges kalapács zongorától is elfordult, a melyet neki életében beműtáltak. És ha a Bach-korabeli szerény orgonának leszármazottja is a mai, az elektrotechnika minden csodájával felszerelt szörnyeteg, a zongora még sem tekinthető tökéletesített cembalónak. Kalapács-zongora és cembalo két különálló zárt világ, a XVIII. századbeli művek egész elgondolása, főképp Couperinnél és Scarlattinál a Bachnál a polifon szerkesztés reá-vallanak a két-manuálos, kopulázható cembalóra. Külföldön régi cembalokat nem használnak, ezeknek muzeumban van a helyük, hanem rekonstruáltak hangszereket.

Az a capella stílus mesterei közül talán senki sem ró oly rettentő nehézségeket az előadóra, mint

Janequin mester, és itt nem az intonálásbeli vagy ritmikai, frazirozási nehézségekre célozok, hanem a darabnak magyar nyelvre való átültetésére. Janequin műve I. Ferenc francia királynak 1515-ben Marignanó melle't a svájciakon aratott győzelmét festi. A darab stílusának jellemzője az onomatopéia, a hangutánzás. Ezek az onomatopéiak mind I. Ferenc korabeli katonai jelzésekre készültek. Janequin az eredeti témákat oly pontosan megtartotta, hogy azok teljesen egyeznek a francia katonai szignálok történetéről szóló munkákban közltekkel. A magyar muzsika is ismer számtalan onomatopéiát, nyelvészeink legelfogadható magyarázata a tárogatóról még mindig a tárogató-magyarázata, ám a francia hangutánzó szavak annyira össze vannak fonva prozodiában, ritmushoz az eredeti dallammal, hogy azok helyébe nem tehető magyar hangutánzó szó a zenei ritmus rovása nélkül. Ezért tehát ugy segítettünk magunkon, hogy megtartottuk a francia hangutánzószavakat, a költemény többi részét azonban lefordítottuk. Még megemlítem, hogy Janequin műve híhetetlen népszerű volt a maga idejében számtalan orgona- és lant-átiratban forgott kézen, miseszövegre is alkalmazták. Sok követője akadt, ezek közül bennünket legjobban érdekel a német Demant Kristóf *Tympanum militare* című gyűjteménye, melyben egy Janequin-utánzat található Győrnek 1598 március 29-én a törököktől való visszafoglalására alkalmazva. A derék nürnbergi muzsikus azonban Pálffy Miklós gróf vitézeit riadókkal együtt elsikkasztotta, csak Swarzenberg zsoldosait vonultatja fel azzal a híres taritari-indulóval, melyet fényes kánonszerző feldolgozásban Janequin is alkalmaz.

A régi mesterek, a kiket ma fölidézünk, mind korszakot jelentenek. És mindegyik korszakban ott

van a mélosz a maga csodálatos ifjúságában és szépségében, mert az egyének és kifejezésformák változnak, de a művészet folytonossága örök.